

Kobiecość jako źródło cierpień. Matki i córki w polskim kinie

Związek matki i córki to, według Adrienne Rich¹, wielka, nienapisana historia. Relacja ta, odarta z własnej mitologii i kulturotwórczych toposów, przeniknęła do kultury głównie w postaci uproszczonych, czarno-białych wizerunków, dodatkowo zbanalizowanych i zużytych w przekazie popularnym. Pozostaje też w dużej mierze nierozpoznana w obrębie humanistyki i nauk społecznych. Tak jak i inne związki między kobietami: kobieca przyjaźń, siostrzeństwo czy miłość, tak i to, co dzieje się między matkami i córkami, wydaje się funkcjonować w sferze banału, codzienności, oczywistości, której nie trzeba analizować ani wyjaśniać, która nie buduje naszego rozumienia świata i ludzi w tymże świecie².

Także w ujęciu modernistycznej psychologii figurą centralną w procesie dojrzewania zarówno chłopców, jak i dziewczynek, był ojciec. W teorii Zygmunta Freuda, która wywarła ogromny wpływ na naszą zbiorową (pod)świadomość, możliwy był kompleks Edypa, czyli zazdrość chłopca o matkę, bądź kompleks Elektry, czyli zazdrość dziewczynki o ojca, natomiast stosunkowo niewiele wiadomo było o dynamice kontaktów między kobietami w rodzinie. Sam Freud wskazywał, że związek matka–córka może być głęboki i znaczący, jednak ostatecznym warunkiem osiągnięcia dojrzałości miało być pełne uniezależnienie się od matki, wyjście z jej cienia i zerwanie więzi z nią jako ograniczającej i niebezpiecznej. O ile jednak dla chłopca porzucenie matki oznacza przejście w sferę ojca i przyjęcie patriarchalnego modelu męskości, o tyle dla dziewczynki oznacza to konieczność odrzucenia wzoru, który w przyszłości

¹ A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Norton, New York 1976, s. 225–226 [polskie wydanie: *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizelińska, Sic!, Warszawa 2000].

² Do podobnych wniosków dochodzi Joanna Ostroch, autorka jedynej dotychczas obszernej pracy, opartej na materiałach empirycznych, dotyczącej właśnie relacji matek i córek w polskim kontekście kulturowym: *Nieuchwytnie. Relacje matek i córek w codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2004, s. 13.

ma przecież powielić. Ani sam Freud, ani jego następcy i następczynie nie dają jasnej odpowiedzi na pytanie: jak można uwolnić się od własnej matki, zachowując jednocześnie głęboką identyfikację z rolą macierzyńską, którą kobiety w naszej kulturze powinny wypełniać?

Relacja między matką i córką po raz pierwszy stała się obiektem odrębnej analizy dopiero w latach 60. i 70. XX w., a autorkami prac były w tym okresie głównie francusko- i anglojęzyczne badaczki feministyczne. Temat ten poruszały zresztą prawie wyłącznie kobiety: nie tylko pisarki i poetki, ale też badaczki zajmujące się krytyką literacką, psychologią czy historią³. Analizują one macierzyństwo i córctwo⁴ nie jako stan naturalny dla kobiet, ale jako instytucję i rolę społeczną. W klasycznej pracy dotyczącej tego zagadnienia Nancy Chodorow twierdzi, iż macierzyństwo nie jest „ani produktem biologii, ani intencjonalnego uczenia się roli”⁵, a fakt, że kobiety zostają matkami jest wynikiem procesów psychologicznych, społecznie zakorzenionych i strukturalizowanych. Jak pisze Suzanna Danuta Walters, w rzeczywistości relacja matka–córka „jest ulokowana w kulturze w najbardziej fundamentalny sposób – kwestie płci kulturowej, generacji i formy opowiadania o tych relacjach (*gender, generation, genre*) łączą się ze sobą i przecinają”⁶. Wizerunki funkcjonujące w kulturze (*cultural images*) nadają tejże relacji określone znaczenie w specyficznym kontekście: przedstawienia obecne w filmach, telewizji i prasie dostarczają przykładów zachowań, wpływają na to, jak rozumiemy i interpretujemy nasze własne działania. W niniejszym tekście przyjmuję podobną perspektywę, pamiętając przy tym, że relacje społeczne, także między matką a córką, są – z jednej strony – odgrywaniem roli, której reguły są ściśle wyznaczone przez społeczeństwo, z drugiej zaś – mają bardzo osobisty, intymny charakter i indywidualny wymiar. Dlatego warto przyglądać się wizerunkom relacji matka–córka w kulturze i analizować proponowane przez nią wzorce

³ Warto wymienić tu chociaż kilka nazwisk autorek kanonicznych tekstów, w których analizowany jest związek matki i córki. Należą do nich: Helene Cixous, Nancy Friday, Luce Irigaray, Julia Kristeva oraz Adrienne Rich, a także badaczki z ośrodka Stone Center (Jean Baker Miller, Alexandra G. Kaplan, Irene P. Stiver oraz Janet L. Surrey i Judith V. Jordan). Powyższa lista w żadnym razie nie jest wyczerpująca, wskazuje jedynie autorki, których analizy i propozycje teoretyczne uznaję za ważne dla własnych rozważań.

⁴ W języku polskim funkcjonują dwa odpowiedniki amerykańskiego „daughterhood” – córctwo i córkostwo. Ten pierwszy termin zaproponowany został przez Bożenę Umińską i Jarosława Mikosę w polskim przekładzie *Słownika teorii feminizmu* autorstwa Maggie Humm (1993). Drugie określenie – córkostwo – zaproponowała z kolei Joanna Mizielińska w polskim przekładzie książki Adrienne Rich *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*. W niniejszym tekście używam tego pierwszego określenia, ponieważ w moim odczuciu lepiej oddaje ono społeczny charakter roli córki.

⁵ N. Chodorow, *Reproduction of Mothering*, University of California Press, Berkeley 1978, s. 7.

⁶ S.D. Walters, *Lives Together/Worlds Apart: Mothers and Daughters In Popular Culture*, University of California Press, Berkeley 1992, s. 229.

tych relacji ze świadomością, że codzienne doświadczenia kobiet są zwykle znacznie bardziej skomplikowane i złożone.

Wielowymiarowy obraz tego, co dzieje się między matkami a córkami, rzadko znaleźć możemy w obrębie polskiej kultury popularnej. Wieloznaczność tej relacji, a także całe jej bogactwo ujawnia się głównie w przestrzeniach marginalnych i w dużej mierze elitarnych, takich jak sztuka współczesna czy teksty feministyczne⁷. W tym przypadku nakładają się na siebie tendencje do schematycznego prezentowania wizerunków kobiecości z jednej strony i relacji matka-dziecko z drugiej. Małgorzata Radkiewicz pisze: „Ekranowe portrety kobiet (...) od początku istnienia kina należały do najbardziej skonwencjonalizowanych. O ile postacie męskie ulegały ciągłym przekształceniom, to postacie kobiece niezmiennie pojawiały się w tych samych, mało urozmaiconych wariantach”⁸. Owo skonwencjonalizowanie przedstawień wynika głównie z charakteru kulturowych wzorów kobiecości dostępnych w polskiej kulturze, w której mimo zmian społecznych i kulturowych wciąż lansowane są głównie dwa wykluczające się nawzajem wizerunki – kobieta jest albo atrakcyjną seksualnie kusicielką, albo matką skupioną przede wszystkim na dzieciach i rodzinie. Podobnie schematyczny i skonwencjonalizowany charakter mają przedstawienia relacji matka-dziecko, szczególnie w polskim kontekście kulturowym, gdzie dominujące są wzory wywodzące się z ikonografii chrześcijańskiej, w której Matka Boska z Dzieciątkiem tworzą jedność, i w której nie ma miejsca na akcentowanie podmiotowości czy sprawczości postaci kobiecej⁹.

Zdarza się też, że twórcy, pozornie wychodząc poza obręb oczywistości, poza wytarte wzorce idealnej matki i złej macochy, które tak dobrze znamy z popularnych narracji, w rzeczywistości reprodukuja najważniejsze elementy popularnych schematów i konwencji. Do takich przedstawień można zaliczyć filmy, na których chciałabym się skupić w niniejszej analizie: *Matka swojej matki* (1996, reż. Robert Gliński), *Bellissima* (2000, reż. Artur Urbanowski) oraz *Żurek* (2003, reż. Ryszard Brylski). Podobnie jak w omawianym przez Radkiewicz serialu z lat 90. *Matki, żony i kochanki*, w którym bohaterki wydają się reprezentować odmienne typy kobiecości, postawy i sytuacje życiowe (bizneswoman, pracująca matka oddana rodzinie, poszukująca przygód pozeraczka męskich serc) po to tylko, by ostatecznie zgodnie uznać, że najważniejsza jest rodzina, rozumiana jako heteroseksualny związek, i dzieci, tak też i w omawia-

⁷ Analiza przedstawień relacji matka-córka w polskim kontekście kulturowym stanowi jeden z obszarów mojej pracy doktorskiej pisanej w Szkole Nauk Społecznych IFiS PAN pod kierunkiem prof. Anny Titkow. Wstępne wyniki tej części moich badań zostały opisane w tekście *Dobre wróżki kontra złe królowe? Matki i córki w polskiej kulturze popularnej i sztuce*, „Zadra” 2006, nr 3, s. 107–111.

⁸ M. Radkiewicz, *Matki, żony, ... feministki?! [w:] Kobiety w kulturze popularnej*, (red.) E. Zierkiewicz, I. Kowalczyk, Konsola, Wrocław 2002, s. 56–57.

⁹ B. Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*, Wydawnictwo FUNNA, Wrocław 2000.

nych przeze mnie filmach – z pozoru nieco obrazoburczych i naruszających uznane konwencje – nie udało się uciec przed stereotypami.

Wydawałoby się, że twórcy wspomnianych filmów trafnie oddają przemiany polskiej obyczajowości, także te związane z rolą i pozycją kobiet. Pojawia się w nich motyw samotnego macierzyństwa, postać nastolatki w ciąży, problem wpływu kultury konsumpcyjnej i przemian ekonomicznych na relacje w rodzinie. Jednak gdy przyjrzymy się bliżej tym filmowym fabułom, okaże się, że mamy do czynienia z dobrze nam znanymi postaciami z galerii kobiet polskich. Jest tu i poświęcająca się matka katoliczka (*Żurek*), i kobieta upadła, która nie umie i nie chce być matką (*Matka swojej matki*), i wreszcie dziewczyna u progu dojrzałości, która zamiast podążać za swoimi pragnieniami, bierze odpowiedzialność za rodzinę, wzorując się tym samym na poprzednich pokoleniach kobiet (*Bellissima*). Przedstawienia kobiecych postaci i relacji między matkami i córkami, choć bogatsze od skrajnie uproszczonych wizji obecnych w większości polskich filmów fabularnych i seriali, dalekie są od prawdziwie rewolucyjnego przełamania znanych konwencji.

Oczywiście motyw związku matka-córka pojawia się także w innych produkcjach filmowych powstałych w ciągu ostatnich dwóch dekad, jak choćby *Tato* (1995, reż. Maciej Ślesicki), gdzie Bogusław Linda wciela się w postać ojca walczącego o córkę, dla której chora psychicznie matka może stanowić zagrożenie. Z kolei w filmie *Pogoda na jutro* (2003, reż. Jerzy Stuhr), główny bohater wraca po latach do domu i spostrzega, że jego żona nie ma bliskiego kontaktu z córkami, z których jedna jest narkomanką, a druga próbuje swoich sił w erotycznym reality show. Można tu także wspomnieć o *Daleko od okna* (2000, reż. Jan Jakub Kolski) czy *Wronach* (1994) oraz *Nic* (1998) Doroty Kędzierskiej. W filmach tych relacja matki i córki (lub córek), chociaż dość istotna, pozostaje jednak tylko jednym z wątków pobocznych. Inaczej rzecz się ma w omawianych przeze mnie filmach, których głównym tematem staje się to, co dzieje się między kobietami w rodzinie. Bardzo istotny z punktu widzenia niniejszej analizy jest również fakt, że pokazany został w nich specyficzny etap w relacji między matką a córką, mianowicie czas, gdy córka dojrzewa, staje się kobietą, także w aspekcie fizycznym i seksualnym. Owo dojrzewanie, we wszystkich trzech historiach niejako wymuszone przez życiowe okoliczności, staje się granicą, którą muszą przekroczyć bohaterki, i przyczyną, dla której ich wzajemne stosunki ulegają przewartościowaniu. To właśnie temu, w jaki sposób przedstawione zostało dojrzewanie do bycia kobietą oraz przekazywanie wzorców kobiecości między generacjami, pragnę się przyjrzeć w niniejszym tekście, starając się równocześnie określić, jak rozumiana jest w tychże przedstawieniach zarówno sama kobiecość, jak i związek między matką a córką.

W każdym z interesujących mnie filmów punkt wyjścia jest nieco inny. Robert Gliński w kilku wywiadach stwierdził, że *Matka swojej matki* to w istocie

„opowieść o podkradaniu uczuć”. Główna bohaterka, Alicja (Maria Seweryn), ma zdać maturę i wyjechać z matką, Barbarą (Joanna Żółkowska), do USA, by studiować na prestiżowej uczelni. Kiedy przypadkowo znajduje dokument świadczący o tym, iż została adoptowana, postanawia odnaleźć swą matkę biologiczną. Gdy dochodzi do spotkania z nią, okazuje się, że Ewa (Krystyna Janda) jest ekscentryczką, niespełnioną piosenkarką, osobą nie zrównoważoną psychicznie, uzależnioną od alkoholu i mężczyzn, niezdolną do nawiązania kontaktu z córką, która jednak usilnie próbuje pozyskać jej uczucie kosztem kontaktów ze swoją dotychczasową opiekunką. Sytuacja rani Barbarę, która starała się zapewnić adoptowanemu dziecku jak najlepsze warunki: dobrą szkołę, lekcje gry na skrzypcach, wspólne posiłki¹⁰. Odrzucona i zazdrosna popada w szaleństwo, atakując w konsekwencji swą rywalkę. Glińskiemu na początku udaje się przełamać uładzoną, jednowymiarową wizję relacji matki z córką, popularyzowaną choćby przez reklamy, w których sympatyczne kobiety w średnim wieku uczą córki, jak piec ciasto i prać poplamione obrusy. Mamy tu ponadto do czynienia z obrazem matki adopcyjnej oraz matki nieobecnej, które rzadko pojawiają się w tekstach kultury popularnej. Co więcej, niejednoznaczny i niepokojący obraz więzi łączących Alicję z obiema matkami – adopcyjną i biologiczną – przestaje być monolitem, zmienia się w czasie i przestrzeni (zarówno fizycznej, jak i emocjonalnej). Ostatecznie jednak, do czego jeszcze powrócę w dalszej części tekstu, twórcom nie udało się uciec od stereotypowych wyobrażeń o macierzyństwie totalnym i o tym, jakie modele kobiecości są (nie)możliwe do zrealizowania w naszej kulturze.

Portret nieodpowiedzialnej, skupionej na sobie matki oraz córki, która musi przedwcześnie dojrzeć, kreśli też Artur Urbański w telewizyjnym filmie *Bellissima*. Film, nakręcony w ramach cyklu Pokolenie 2000, opowiada historię Elżbiety (Ewa Kasprzyk), która usiłuje zrobić ze swej piętnastoletniej córki Mai (Marsya Góralczyk) gwiazdę wybiegów. Matka, niespełniona aktorka, chorobliwie zafascynowana światem mody, jest gotowa na wszystko, by osiągnąć sukces za pośrednictwem córki. Maja, mimo że nie podziela nadziei i marzeń matki, buntuje się dopiero wtedy, gdy do mieszkania wprowadza się niewiele od niej starszy kochanek matki, Książe, który dzięki swym koneksjom ma pomóc młodej modelce osiągnąć sukces. Film, podobnie jak *Matka swojej matki*, pokazuje relacje matki i córki w sposób, który – jak się zdaje – podważa jednoznacznie pozytywne bądź negatywne wizje dominujące w tekstach kultury popularnej.

¹⁰ Co ciekawe, Alicja rezygnuje też z planów wyjazdu, czym przekreśla, przynajmniej w najbliższym czasie, własne szanse na rozwój. Reżyser sugeruje, że dziewczyna odrzuca grę na skrzypcach, ponieważ kariera skrzypaczki to raczej spełnienie marzeń Barbary niż Alicji, jednak w pierwszej części filmu brakuje uzasadnienia dla takiej interpretacji. Wątek ten stanowi raczej wygodną ilustrację głównej tezy filmu: najważniejsze są więzy krwi i to zarówno dla matek, jak i córek, a kariera zawodowa nie może dać kobietom satysfakcji porównywalnej z macierzyństwem.

To matka jest tu marzycielką wpatrzoną w ikony popkultury, a córka, sprawiająca wrażenie znacznie dojrzszej i bardziej świadomej, stara się rozsądnie pokierować swoim życiem. Gdy jednak pojawia się dziecko, obie się dla niego poświęcają – matka decyduje się na jego urodzenie i umiera przy porodzie, a córka rezygnuje z marzeń o rozwoju zawodowym, by się nim zaopiekować.

Motyw poświęcenia jako obowiązku matki pojawia się także w ostatnim z analizowanych tu filmów. *Żurek* oparty jest na opowiadaniu Olgi Tokarczuk, jednak reżyser i zarazem scenarzysta Ryszard Brylski znacznie go wzbogacił, wprowadzając elementy realizmu magicznego i chrześcijańskiej symboliki. Rzecz dzieje się w małym miasteczku, odizolowanym od świata zewnętrznego, gdzie w rozpadającym się domu, odgradzona od ludzi kilometrami bezużytecznych już torów, mieszka wdowa po dróżniku Halina (Katarzyna Figura) wraz z córką Iwonką (Natalia Rybicka), która cierpi na epilepsję (jak mówi matka „jest trochę nie tego”) i chociaż ma zaledwie piętnaście lat, urodziła właśnie dziecko. Co gorsza, dziewczyna uparcie odmawia odpowiedzi na pytanie, kto jest sprawcą ciąży: najpierw twierdzi, że z nikim nie współżyła, by następnie – zmuszana do upokarzających poszukiwań – wskazywać wciąż na kogoś innego.

Wędrówka matki i córki po pustych, ośnieżonych drogach z dzieckiem na rękach nieodparcie kojarzy się z biblijną opowieścią o narodzinach Jezusa, przez co całość zyskuje wymiar niemal mityczny – Halina szuka nie tyle potencjalnego ojca dziecka, ile opieki i schronienia dla swojej córki, która stała się obiektem kpin i niechęci, a nawet fizycznej agresji mieszkańców miasteczka. Chodzi tu także o znalezienie mężczyzny, który uznałby dziecko za swoje i był ewentualnie gotów do płacenia alimentów, nie deklarując konieczności faktycznej opieki nad niemowlęciem. Wówczas Iwonka, zamiast być „bezpańską” samotną matką, mogłaby przynależeć do mężczyzny i tym samym zbliżyć się nieco do ideału nuklearnej rodziny, choćby tylko w sensie formalnym i nawet nie mając na to w istocie najmniejszej ochoty. Jej przedwczesne macierzyństwo zostałoby w ten sposób uświęcone, zarówno w wymiarze społecznym, jak i religijnym, na czym z kolei zależy jej matce nalegającej na chrzest.

Tak w *Żurku*, jak i w *Bellissime*, okazuje się, że dobro rodziny ma charakter nadrzędny w stosunku do pragnień i planów samych kobiet, nawet w sytuacji, gdy owa rodzina w rzeczywistości składa się z egzaltowanej miłośniczki Violetty Villas i jej córki modelki lub też z piętnastoletniej dziewczyny mającej sprawować opiekę nad nowo narodzonym synem. Obecność mężczyzny jest w powyższym układzie głównie symboliczna.

Osamotnienie matki i brak ojca zwraca uwagę we wszystkich trzech filmach. Nawet w *Matce swojej matki*, gdzie bohaterka Alicja ma przecież ojca adopcyjnego, nie pojawia się on na ekranie. Wiadomo, że ojciec dziewczyny przebywa za granicą, widzimy go tylko na rodzinnych zdjęciach, a w scenie

rozmowy telefonicznej z żoną nawet jego głos pozostaje dla widza niesłyszalny. Postać ta wydaje się nie mieć żadnego wpływu na bieg wydarzeń ani też wiedzy na ich temat. Widzowi trudno jest odgadnąć, czy ojciec ma świadomość, że Barbara popada w szaleństwo, czy może nie ma to dla niego znaczenia. Z kolei o biologicznym ojcu dziewczyny Ewa wspomina mimochodem, twierdząc, że był poetą i „umarł” psychicznie, gdy przestał pisać. Alicja skupia się wyłącznie na matce i nawet nie próbuje go odszukać, jest rozdarta między dwiema kobietami, a nie między rodzicami: biologicznymi i adopcyjnymi. Nadaje to fabule cechy opowieści o miłosnym trójkącie, w którym dwie kobiety walczą o względy trzeciej, posuwając się do zbrodni.

Ojciec nie pojawia się także w *Bellissime*: brak wyjaśnienia, dlaczego ojciec Mai odszedł, a gdy jej matka po raz drugi zachodzi w ciążę, młody kochanek natychmiast się wyprowadza, nie biorąc pod uwagę możliwości sprawowania opieki nad dzieckiem. W efekcie to nastolatka zaczyna pracować i zarabiać na utrzymanie domu, wchodząc tym samym w wyznaczoną stereotypem rolę heroicznej matki, która musi poświęcić się dla rodziny w chwili kryzysu. Odwrócenie ról, podobnie jak w filmie Brylskiego, wydaje się efektem tragicznego zbiegu okoliczności, swoistego fatum ciążyącego nad bohaterkami: Elżbieta umiera przy porodzie, a Maja zostaje opiekunką siostry, powielając tym samym los swej matki. Oba filmy pozbawione są kontekstu, brak w nich opisu społecznych realiów determinujących losy bohaterek, dzięki którym widzowie mogliby zauważyć, że to nie fatum, ale efekt działania konkretnego systemu społecznego, w ramach którego aborcja jest nielegalna, opieka zdrowotna niewydolna, kobiety oddające dzieci do adopcji są potępiane, a wsparcie państwa dla tych, które rodzą i wychowują swoje potomstwo, jedynie symboliczne.

W *Żurku* – inaczej niż w *Matce swojej matki* i *Bellissime* – pojawia się zarówno kontekst społeczny, jak i pytanie o to, czym w istocie jest rodzina i ojcostwo. W tym jednak przypadku nieobecność ojca wydaje się jeszcze bardziej dojmująca, bo cały film osnuty został wokół jego poszukiwania, i to w podwójnym sensie. Najistotniejszym wątkiem są próby ustalenia, z kim Iwonka zaszła w ciążę, ale wielkim nieobecnym jest tu także jej ojciec, który popełnił samobójstwo, a którego zdjęcie stanowi obiekt modlitw i żalów matki. Postać ojca przez większą część filmu funkcjonuje jako gwarancja bezpieczeństwa i akceptacji społecznej, stąd usilne poszukiwania kogoś, kto uznałby dziecko Iwonki, chroniąc ją przed pogardą i odrzuceniem. Okazuje się jednak, że biologiczny ojciec może być dla swego dziecka nie tyle wybawicielem, co zagrożeniem, bowiem w jednej z ostatnich scen filmu pojawia się sugestia, że to właśnie on był sprawcą ciąży. Samobójstwo byłoby więc nie tyle protestem wobec zmian, wyrazem lęku przed bezrobociem i degradacją społeczną, ile próbą ucieczki oraz aktem rozpaczliwym wynikającym z poczucia winy i strachu przed ujawnieniem prawdy.

Ostatecznie do ojcostwa nieoczekiwanie przyznaje się Matuszek, mężczyzna, który w rzeczywistości jest bezpłodny, a więc w społecznym rozumieniu pozbawiony ważnego elementu symbolicznej konstrukcji męskości. Co więcej, postać ta grana przez Zbigniewa Zamachowskiego posiada wiele cech stereotypowo przypisywanych kobietom: jest cierpliwy, opiekuńczy, kieruje się emocjami i staje po stronie słabszych. Okazuje się więc, że ojcem może zostać ktoś, kto w sensie kulturowym nie jest w pełni mężczyzną i nie jest też ojcem biologicznym. Chociaż wydaje się to nowym wątkiem w społecznym konstruowaniu ojcostwa, to w rzeczywistości wszystkie omawiane filmy przedstawiają świat, w którym mężczyźni mogą decydować, czy być ojcami, czy też nie, podczas gdy dla kobiet macierzyństwo (biologiczne bądź społeczne, jak w przypadku Mai i Haliny) jest obowiązkiem, przed którym nie ma ucieczki, przy czym niemożność zostania matką może wręcz prowadzić do szaleństwa, jak to się stało z Barbarą¹¹.

Można się zastanowić, dlaczego rodzime przedstawienia relacji matki i córki pomijają ojca i szerszy kontekst społeczny. Nie bez znaczenia jest zapewne fakt, iż chodzi tu o relację między kobietami, która w naszej kulturze często jest rozumiana jako prosta reprodukcja kulturowych ideałów kobiecości. Podobieństwo fizyczne i biologiczne ma determinować podobieństwo psychiczne i osobowościowe, a efektem procesu wychowywania dziewczynki przez matkę ma być ukształtowanie nie tyle człowieka, co kobiety. Warto się jednak skupić na zakorzenionym w naszej kulturze micie wszechwładnej, silnej matki, która ma największy, jeśli nie jedyny, wpływ na rozwój swoich dzieci. Bogusława Budrowska nazywa to zjawisko „wiarą w omnipotencję matki”. Chodzi o „obarczanie [matki] całkowitą odpowiedzialnością za rozwój dziecka, jego zdrowie psychiczne i fizyczne z jednej strony, a z drugiej idealizację jej osoby”¹².

W ramach paradygmatu Matki-Polki kobieta mająca dziecko powinna skupiać się wyłącznie na nim, dbać głównie o jego potrzeby i dla niego się poświęcać. Jest przy tym niejako z definicji przede wszystkim matką, a nie kobietą

¹¹ Nagrodzony na wielu festiwalach film Andrzeja Jakimowskiego *Sztuczki* (2007) pokazuje sytuację w pewnym sensie odwrotną: głównymi bohaterami są dzieci i ich biologiczny ojciec, który opuścił rodzinę wiele lat temu, a którego syn spotyka przypadkowo na dworcu. Mimo że dzieci mieszkają z matką, w filmie pojawia się ona tylko w krótkiej scenie – zwykle widzimy na ekranie ojca, który nie zdaje sobie sprawy z tego, że spotkał swoje dziecko, oraz chłopca, który najpierw próbuje dowiedzieć się, czy mężczyzna jest rzeczywiście jego ojcem, a następnie skłonić go do powrotu do domu. Biologiczne ojcostwo jest tu jedynym wyznacznikiem rodzących się więzi i podstawą fabuły, chociaż ostatecznie jego powrót jest możliwy tylko dlatego, że dokonuje on takiego właśnie wyboru. Mamy tu do czynienia z konstrukcją macierzyństwa jako powinności kobiet i ojcostwa jako wyboru mężczyzn, przy czym nie jest to fenomen polski – o analogicznym konstruowaniu ról rodzicielskich w amerykańskim kinie pisała E. Ann Kaplan w tekście *Sex, Work, and Motherhood: Maternal Subjectivity In Recent Visual Culture* [w:] *Representations of Motherhood*, (red.) D. Bassin, M. Honey, M. Mahrer Kaplan, Yale University Press, New Haven–Londyn 1994, s. 256–271.

¹² B. Budrowska, dz.cyt., s. 37.

czy kochanką. Co ważne, wyniki badań socjologicznych potwierdzają taką konstrukcję kobiecej tożsamości: dane zawarte w książce socjolożki Anny Titkow¹³ pokazują, że mimo iż w ciągu ostatnich lat nastąpiły istotne zmiany w sposobie, w jaki kobiety postrzegają siebie i role, które pełnią, dla tych, które mają dzieci, podstawą budowania tożsamości wciąż jest rola matki. W 2002 roku 34,4 procent kobiet uznało, że są przede wszystkim matkami, a na kolejnym miejscu znalazła się rola żony (30,4 proc.). Znacznie rzadziej identyfikowano się z szerszym znaczeniowo określeniem kobieta (11 proc.), w ogóle nie było zaś kobiet, które odpowiedziałyby, że są przede wszystkim kochankami¹⁴.

W rzeczywistości następuje bolesny rozdźwięk między kulturowym ideałem, a społecznymi realiami. Jak pisze E. Ann Kaplan: „Matka jest nadmierne zakorzeniona w sferze symbolicznej, ponieważ nigdy nie może dostarczyć ostatecznej satysfakcji [dzieciom] w prawdziwym życiu”¹⁵. Prowadzi to do sytuacji paradoksalnej: im większe są oczekiwania wobec kobiet w tym zakresie, w tym mniejszym stopniu mogą być one zaspokojone, szczególnie w polskim kontekście kulturowym, zgodnie z którym macierzyńska symbolika i ideologia pełnią ważną rolę kulturotwórczą, a jednocześnie instytucje państwa i społeczeństwo *en masse* nie wspierają w praktyce kobiet decydujących się na macierzyństwo. Napięcie między wyobrażonym a realnym znajduje odzwierciedlenie w tendencji do stawiania matki w centrum kulturowego imaginarium, spychając zarazem na margines innych uczestników życia rodzinnego, w tym przede wszystkim ojców.

Mitologizacja macierzyństwa w połączeniu z naciskiem, jaki w naszym kręgu kulturowym kładzie się na proces indywidualizacji, prowadzi do nieuchronnego konfliktu. We współczesnym świecie warunkiem ukształtowania własnej tożsamości jest przecież zredukowanie więzi z matką, a separacja świadczy o dojrzałości emocjonalnej córki. W powstających dziś pracach na temat macierzyństwa, w tym także tych uwzględniających perspektywę feministyczną, matki są z reguły przedstawiane jako „źródło gniewu i (...) bólu dla swoich dzieci, szczególnie córek. W większości z nich (...) podkreśla się, że głównym zadaniem (...) matki jest separacja”¹⁶. Budrowska dowodzi, że obecnie konflikt matka–córka wydaje się nie tylko właściwy, ale wręcz niezbędny w procesie dojrzewania córki. Bliskość obu kobiet w okresie, gdy córka jest już dorosła, odbierany bywa często jako efekt błędów wychowawczych lub skutek

¹³ A. Titkow, *Tożsamość polskich kobiet. Ciągłość, zmiana, konteksty*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 138–144.

¹⁴ Tamże, s. 139.

¹⁵ E.A. Kaplan, dz.cyt., s. 269.

¹⁶ A. Adams, *Maternal Bonds: Recent Literature on Mothering*, „Signs” 1995, s. 414.

nadopiekuńczości i zaborczości matki¹⁷. Społeczne instytucje oraz media „zawężają relację matki i córki do wąskiej wizji psychologicznej «więź–separacja». W ten sposób aktywnie wbudowuje [się] w tę relację konflikt oraz wyzwala mechanizm samospełniającego się proroctwa”¹⁸. W ramach takiej wizji ojciec, bądź też inne osoby, które mogłyby być mediatorami i niwelować napięcie między kobietami, znikają, a ich wpływ na dynamikę relacji matka–córka staje się minimalny.

W omawianych filmach pojawia się, mniej lub bardziej wyraźny, konflikt między matką a córką: Alicja, Maja i Iwonka próbują, zwykle nieskutecznie, poszerzyć zakres swojej niezależności. Wydaje się, że córki pragną wypełnić nakaz kultury, czyli uwolnić się od wpływu matek i rozpocząć samodzielne życie. Warto się jednak zastanowić, czego tak naprawdę dotyczyć ma owa niezależność i dlaczego matki za wszelką cenę próbują utrzymać swą kontrolę. Głębsza analiza omawianych filmów pokazuje bowiem, że źródłem konfliktów jest obszar związany z seksualnością i ciałem, i to zarówno matek, jak i córek. Okazuje się, że oba pokolenia, chociaż w różny sposób, uwikłane są w sieć kulturowych zakazów i nakazów, które nie pozostawiają miejsca na ekspresję pożądania i spełnienie pragnień. Co gorsza, brak jest też języka, za pomocą którego mogłyby się komunikować, brak dyskursów, które nie zawierałyby sprzecznych lub degradujących kobiece ciało i pożądanie treści.

Problem ten pojawia się szczególnie wyraźnie w *Matce swojej matki*, gdzie zarysowany został kontrast między asekualną, poświęcającą się dziecku i pracy zawodowej matką adopcyjną a seksualnie aktywną matką biologiczną. Ta pierwsza – Barbara – wydaje się dążyć do spełnienia, wypełniając nakazy współczesnego ideału intensywnego macierzyństwa. Jest to szczególnie widoczne w pierwszych scenach filmu, gdy Barbara rozmawia z Alicją, odwozi ją na lekcję gry na skrzypcach, je z nią posiłki i porządkuje rodzinne zdjęcia, sprawiając przy tym wrażenie matki niemal idealnej. Wkrótce jednak pojawiają się sygnały świadczące, że Barbara to typ perfekcjonistki, która osiągnęła życiowy sukces i można przypuszczać, że jej uzdolniona i grzeczna córka stanowi tylko jego część. Charakterystyczny jest sposób, w jaki Barbarę pokazuje kamera: zawsze w stonowanych barwach, w sterylnych wnętrzach domu lub kliniki, w której pracuje. Jej ciało poddane jest dyscyplinie: zawsze zapięta pod szyję, w nienagannie wyprasowanych żakietach lub w lekarskim fartuchu, nie pozwala sobie na chwile słabości. Wycofanie i brak umiejętności wyrażania swoich uczuć sprawiają, że świetnie wpisuje się w stereotyp efektywnej, ale zablokowanej emocjonalnie i seksualnie kobiety sukcesu, która stara się wszystko w swoim życiu zaplanować i zrealizować, nie biorąc pod uwagę możliwości

¹⁷ B. Budrowska, dz.cyt., s. 134.

¹⁸ Tamże, s. 137.

porażki. Ciało Barbary wydaje się zasznurowane, zamknięte, bezpłodne nie tylko w sensie dosłownym, ale też pozbawione seksualnej energii. Dopiero pod koniec filmu, gdy – opuszczona przez córkę – popada w obłąd, widzimy ją w rozchełstanej koszuli nocnej, niemal naga. Jej pragnienie odzyskania córki i zjednoczenia się z nią nabiera cech niemal erotycznego pożądania, prowadząc w efekcie do tragedii. W miarę jak coraz silniejsze są więzi między Alicją a Ewą, Barbara pogrąża się w szaleństwie, aż wreszcie zabija biologiczną matkę, chcąc zająć jej miejsce i zatrzymać córkę tylko dla siebie.

Barbara stanowi antytezę Ewy, której wybuchały erotyzm wyraźnie podkreśla swobodne zachowanie, o jej doświadczeniach miłosnych świadczą także relacje innych osób. Elizabeth Badinter w *Historii miłości macierzyńskiej* kreśli obraz trzech typów „złych matek”, jakie funkcjonują w naszej kulturze. Jednym z nich, najniżej ocenianym przez otoczenie, jest matka nieobecna, która odrzuca odpowiedzialność za dziecko i nie podejmuje się opieki¹⁹. Tak właśnie zachowuje się Ewa – nie tylko porzuca córeczkę w dzieciństwie, ale też w trakcie pierwszego spotkania zaprzecza, że jest jej matką. Ich relacja jest odwróceniem tradycyjnego wzorca, w którym to matka opiekuje się dzieckiem. Jak twierdzi Alicja: „Ona jest jak dziecko, potrzebuje mnie”. Jednak, podobnie jak w *Bellisimie*, takie odwrócenie ról okazuje się źródłem bólu dla obu kobiet, nadając ich kontaktom charakter ciągłych kłótni, rozstań i powrotów. Alicja nie potrafi zapomnieć, że została porzucona, a rozchwiana emocjonalnie matka wykorzystuje dziewczynę: nie zamierza jej wspierać, chętnie za to przyjmuje prezenty czy nakłania do wyjazdu nad morze.

Matka swojej matki to film wprost dotyczący kulturowego tabu – eksponując dysonans między wizerunkiem kobiety, która posiada seksualność, czy wręcz głównie przez swoją seksualność jest definiowana, a z definicji aseksualną figurą matki – biologiczna matka otwarcie rywalizuje tu z córką o uwagę mężczyzn. Do sceny rozstrzygającej konfrontacji dochodzi, gdy kobiety jadą nad morze. Na początku to moment beztroski – obie tańczą na plaży, kąpią się i zachowują jak przyjaciółki. Spotykają tam młodego mężczyznę, z którym matka chce spędzić noc, jednak pije zbyt dużo i zasypia, a gdy budzi się rano, spostrzega, że chłopak spędził tę noc nie z nią, lecz z Alicją. Dziewczyna na gwałtowne zarzuty i wyzwiska zazdrosnej Ewy odpowiada: „My się kochamy”, co daje początek jednej z bardziej drastycznych scen w filmie: matka i półnaga córka biją się na brzegu morza, wykrzykując oskarżenia i wulgaryzmy. W sytuacji, gdy matka konkuruje z córką, więź między nimi zostaje zniszczona. W filmie Glińskiego Ewa bliska jest zarówno swej biblijnej imienniczce, która stała się symbolem seksualnej rozwiązłości, jak i archetypicznemu wizerun-

¹⁹ Por. E. Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, tłum. K. Choiński, Wolumen, Warszawa 1998.

kowi Złej Królowej. Nie chce zrezygnować z rywalizacji o mężczyznę, mimo że z racji swego wieku z góry skazana jest na przegraną. Nie potrafi odnaleźć się w roli matki aseksualnej, poświęcającej się dla córki. W rezultacie po raz kolejny ją opuszcza.

Warto zauważyć, że o ile Barbara chciałaby zatrzymać Alicję pod swoją opieką i kontrolą, Ewa godzi się na niezależność córki, wręcz ją do niej zachęca, co mogłoby oznaczać negowanie klasycznej relacji rodzic–dziecko, opartej na jasnym podziale odpowiedzialności i władzy. Podczas podróży Ewa udaje, że Alicja to w istocie jej koleżanka lub przypadkowa znajoma. Gdy jednak córka staje się rywalką, Ewa próbuje wymusić na niej rezygnację z pragnień i seksualnej przyjemności, na które chce zachować monopol. To o Ewie wyraża się mówiąc artystka Anna Baumgart w rozmowie z Małgorzatą Jankowską: [Matka jest] „Złą Królową, która nie chce oddać władzy młodej księżniczce, bo to oznacza rezygnację ze swojej pozycji. Bolesne jest pozbywanie się atrybutów władzy, którymi są młodość, uroda, ciało. Nie chcemy z nich zrezygnować bez walki, a zresztą nie możemy tego zrobić, bo musimy przez cały czas być piękne i młode”²⁰. Baumgart zwraca tu uwagę na fakt, że matka nie tyle nie chce, co nie może i nie powinna oddać władzy, bo zgodnie z obowiązującym kontraktem płci, bycie atrakcyjną seksualnie jest jej obowiązkiem jako kobiety. Co gorsza, Ewa nie ma męża ani rodziny, nie posiada też innych atutów w rodzaju wysokiej pozycji społecznej i materialnej czy dającej niezależność finansową pracy zawodowej. Kontakty z mężczyznami wydają się być dla niej nie tylko źródłem seksualnej przyjemności, ale też sposobem na przeżycie. W kulturze, w której żyjemy, kobiety stare i/lub brzydkie stają się po prostu niewidzialne, pozbawione nie tylko znaczenia czy władzy, ale też przywileju bycia dostrzeganymi przez otoczenie. Dla Ewy przegrana z córką w walce o względy mężczyzn to nie tylko emocjonalna rana i źródło upokorzenia, to także znak, że jej egzystencja jest zagrożona w najbardziej podstawowym sensie.

Podobnie jak Ewa, także matka Mai, niespełniona życiowo miłośniczka Violetty Villas, nie potrafi porozumieć się z córką i przekazać jej swego życiowego doświadczenia, jednak zamiast z nią rywalizować, żyje jej życiem, zmuszając Maię do wyborów, które dla niej samej były niedostępne. Dziewczyna z kolei nie walczy, tak jak Alicja, o prawo do niezależności rozumianej jako możliwość osiągnięcia seksualnej satysfakcji. Wręcz przeciwnie, woli pozostać dzieckiem i gdy do domu wprowadza się kochanek matki, ucieka pod opiekę sympatycznej pary mieszkającej po sąsiedzku, mając zarazem nadzieję, że stanie się dla nich przybraną córką. Niestety, młodzi ludzie widzą w niej raczej potencjalną uczestniczkę erotycznych gier, w efekcie więc Maja wraca do domu, gdzie dowiaduje się, że matka jest w ciąży, kochanek zaś nie zamierza

²⁰ Wywiad z Anną Baumgart <http://www.annabaumgart.strefa.pl/> [dostęp: 20.03.2008]

z nią zostać. W konsekwencji Elżbieta umiera w połogu, a Maja przejmuje opiekę nad swą młodszą siostrą, ucieleśniając w ten sposób kulturowy ideał Matki-Dziewicy.

Z pozoru zupełnie inny typ relacji matka-córka pojawia się w filmie *Żurek*. Halina jest w pewnym sensie wcieleniem stereotypu „niesamolubnej żony i matki (*selfless wife and mother*)”²¹. Wydaje się pozbawiona własnych pragnień i dążeń, skupiona wyłącznie na potrzebach innych: swojej córki, niemowlęcia oraz nieżyjącego męża. Widz obserwuje ją, jak wykonuje prace domowe: na kolanach zmywa podłogę, gotuje i pierze. Pełni rolę matki zarówno wobec niemowlęcia, jak i swej córki. Postawę Haliny charakteryzuje wyraźnie jeden z podstawowych elementów tradycyjnej wizji macierzyństwa, czyli poświęcenie. Pojawia się tu także motyw poczucia winy wobec córki, której ciąży matka nie zdołała zapobiec, co wypominają Halinie mieszkańcy miasteczka (w jednej ze scen sąsiadka zwraca się do niej: „Mój Boże! Czemuś ty jej nie pilnowała? Halina, to twoja wina”). Nawet kontakty seksualne matki wydają się wpisywać w schemat poświęcenia – uzyskane od kochanka pieniądze kobieta przeznacza na potrzeby rodziny.

Zupełnie odmienną postawę prezentuje Iwonka, która co prawda bawi się z małym, ale przypomina to nieco zabawę dwojga dzieci. Jest dziecinna i niedojrzała, nie potrafi i nie chce karmić syna ani go przewijać. Wydaje się też obojętna na wszystko, co się wokół niej dzieje. Ożywia się tylko wówczas, gdy widzi piękne stroje w supermarkecie lub żołnierzy jadących na dyskotekę. Iwonka wielokrotnie buntuje się przeciw Halinie, która próbuje chronić ją przed mężczyznami, nakłaniając do zajęcia się dzieckiem. W chwilach zagrożenia zdarza się jednak, że dziewczyna szuka też u matki opieki i wsparcia – jest dzieckiem w ciele kobiety. Jej idealny świat to ten przedstawiony w telewizji – w jednej ze scen dziewczyna wpatruje się w ekran, przez który przewijają się urywki reklam, teledysków i filmów. To kolorowy raj, do którego Iwonka nie ma dostępu. Dystans między marzeniami a rzeczywistością podkreśla dodatkowo fakt, że telewizyjny spektakl oglądamy w absolutnej ciszy: telewizor jest zepsuty, a matka nie ma pieniędzy, by go naprawić.

Czy jednak ten czarno-biały obraz jest prawdziwy? W pierwszej scenie filmu widzimy, jak ubogo ubrane, zmarznięte kobiety idą wzdłuż torów, głośno odliczając kroki: „deska, deska, deska”. Powoli zapada zmierzch, drobne sylwetki gubią się w zimowym krajobrazie. Zmęczona i zirytowana matka mówi wreszcie: „Spóźnimy się. Nie trzeba było się tak stroić”. Córka nie pozostaje jej dłużna: „Ty też się stroiłaś!”. Matka, już defensywnie, odpowiada: „Wcale się nie stroiłam. Nie mogłam znaleźć rękawiczek”. Scena ta obnaża napięcie między kobietami, którego źródłem jest chęć bycia atrakcyjną dla mężczyzn. Mo-

²¹ B. Budrowska, dz.cyt., s. 148.

tyw rywalizacji nie jest tu tak wyraźny jak w *Matce swojej matki*, bo Halina nie chce przyznać się do zazdrości o córkę, wierzy jednak Iwonce, gdy ta twierdzi, że ojcem dziecka jest kochanek matki. Później, gdy mężczyzna odwiedza Halinę i pyta z wyrzutem, jak mogła uwierzyć w takie oskarżenie, ta odpowiada ze smutkiem: „Przecież widziałam, jak na nią patrzyłeś...”. Jakby na potwierdzenie jej słów otwierają się drzwi do pokoju, gdzie śpi Iwonka, odsłaniając kobiecą już sylwetkę. Gdzie przebiega granica między chęcią chronienia córki a zazdrością o jej młodość?

Halina usiłuje skłonić córkę do wejścia w kulturową rolę matki, której elementem ma być rezygnacja z podkreślania swojej atrakcyjności. Gdy w autobusie, widząc przystojnego żołnierza, Iwonka rozpina kurtkę i rozpuszcza zalotnie włosy, matka próbuje przekazać jej dziecko, chcąc odstraszyć potencjalnego zalotnika. W supermarkecie dziewczyna upatrzyła sobie seksowną czarną bluzkę, ale Halina próbuje ją skłonić, by wybrała nieatrakcyjną, szarą koszulę, twierdząc, że jest bardziej praktyczna i łatwo ją rozpiąć do karmienia. Ostatecznie jednak kupują czarną bluzeczkę, a wieczorem, gdy wszyscy już śpią, Halina przymierza ją ukradkiem przed lustrem, by następnie odłożyć z westchnieniem. Zdaje sobie sprawę z tego, że nawet gdyby miała pieniądze, nie mogłaby nosić takiego stroju – matka i wdowa powinna ubierać się skromnie, by zbyt nie rzucić się w oczy. Wie, że jako kobieta, na dodatek samotna i uboga, nie może pozwolić sobie na luksus podążania za swoimi pragnieniami.

Z drugiej jednak strony cały małomiasteczkowy świat, w którym żyje, rządzony jest przez mężczyzn. To oni: nauczyciel, ksiądz, majątny właściciel smażalni ryb i dowódca pobliskiej jednostki mogą decydować o jej życiu, o jej być albo nie być. Ona zaś, jako wdowa pozbawiona oparcia, jakie stanowił mąż, nie ma możliwości. Chcąc walczyć o swoje, zależna jest od życzliwości mężczyzn, podyktowanej często jej seksualną dostępnością. Dlatego z nostalgią wspomina chwile, gdy mężczyźni uganiali się za nią i ze smutkiem stwierdza, że ten okres bezpowrotnie minął. W relacji z kochankiem Halina zachowuje się uległe, wręcz uniżenie, bo wie, że nie jest już tak atrakcyjna jak w czasach młodości, a jednocześnie potrzebuje jego pieniędzy i pomocy. W scenie stosunku na jej twarzy rysuje się cała gama emocji: najpierw podniecenie, rozkosz, a następnie żal, smutek i gorycz. Seks, który obiecuje spełnienie i rozkosz, służy przecież konkretnemu celowi: kochanek zostawia pieniądze i zaprasza matkę i córkę do smażalni po ryby na święta. Nakazy kultury, w której żyje Halina, każą jej ukrywać swoją cielesność i seksualne pragnienia, choć przecież tylko będąc atrakcyjną dla mężczyzn, ma szansę na lepsze życie, przynajmniej w sensie materialnym.

W filmie pojawia się też analogiczne ujęcie twarzy Iwonki – w trakcie sceny ukazującej gwałt, jakiego na dziewczynie dopuszcza się żołnierz, później fałszywie oskarżony o bycie ojcem dziecka. Całe wydarzenie sfilmowane

jest niczym scena z sennych marzeń – na twarzy dziewczyny, po chwilowym zaskoczeniu i strachu, maluje się przyjemność i czułość. Głaszcze delikatnie chłopaka po twarzy, jakby nie zdawała sobie sprawy z tego, co się dzieje, uśmiecha się szczęśliwa, bo oto jest przy niej przystojny żołnierz, który spodobał się jej w autobusie. Iwonka wydaje się wierzyć, że seks oznacza miłość, a przy tym nie potrafi obronić się przed niepożądanymi zachowaniami mężczyzn. Poszukiwanie ojca dziecka jest pełne upokorzeń nie dlatego, że żaden z oskarżanych nie jest ojcem, ale dlatego, że każdy z nich mógłby nim być: zarówno molestujący Iwonkę nauczyciel, jak i wuj, który zwracał na nią uwagę, gdy przychodził do jej matki. Halina próbuje przekazać swojej córce wiedzę o tym, że uroda, choć może ułatwić życie, nie jest gwarancją miłości czy powodzenia, a w świecie, w którym żyją, seks częściej jest dla kobiety źródłem zagrożenia niż satysfakcji. Żadna z nich jednak nie zna języka, którym mogłaby się posłużyć. W chwili gdy Halina po raz kolejny pyta, z kim córka uprawiała seks, najpierw używa górnolotnych określeń, które usłyszała od księdza, by po chwili krzyczeć w rozpacz: „Kto ci wsadzał?! Kto cię pierdolił?!”. Pomiędzy sztucznie uwznioślonym językiem religii a wulgarnymi wyzwiskami nie ma etapów pośrednich. Okazuje się, że w kulturze, w której zanurzone są matka i córka, brak przestrzeni, w jakiej mogłyby się spotkać; brak słów, które pozwoliłyby przekazać Iwonce, jak być kobietą w tym biednym małym miasteczku, zagubionym gdzieś przy granicy. Brak też tłumaczących, jak zachować kobiecą godność i podmiotowość, jeśli jest to w ogóle możliwe?

Omawiane filmy generalnie potwierdzają tezę Suzanny Danuty Walters²², która twierdzi, że we współczesnej kulturze dominują dwa przeciwstawne wizerunki relacji matki i córki²³. Pierwszy typ to przedstawienia, w których kładzie się nacisk na bliskość, niemal symbiozę między uczestniczkami relacji, gdzie podkreślana jest tradycyjna rola matki jako tej, której zadaniem jest chronić i wspierać swoje dziecko, a obszary potencjalnego konfliktu, władza i rywalizacja, jeśli się w ogóle pojawiają, nie są wyrażnie werbalizowane. Tego rodzaju wizerunki ukazują zazwyczaj córkę jako dziecko, a matkę jako dojrzałą kobietę. Drugi typ wizerunków przedstawia relacje matka–córka oparte na konflikcie, który może być rozwiązany jedynie przez odwrócenie pierwotnej zależności dziecka od matki, jak się dzieje w przypadku filmów omawianych przez Walters, na przykład *Pocztówek znad krawędzi* (1990, reż. Mike Nichols), gdzie matka ulega wypadkowi, uzależniając się od córki. Innym sposobem na zażegnanie konfliktu może być też wejście w relację z mężczyzną, czyli powrót do modelu patriarchalnego. Dzieje się tak choćby w *Czułych słówkach* (1983,

²² Por. S.D. Walters, dz.cyt.

²³ Trafność wniosków, które wyciągnęła Walters, potwierdzają też wyniki moich badań dotyczących przedstawień relacji matka–córka w polskiej prasie.

reż. James L. Brooks), gdzie neurotyczna matka i buntownicza córka zaczynają się lepiej rozumieć w chwili, gdy ta pierwsza wreszcie znajduje sobie partnera.

W dużym uproszczeniu można stwierdzić, że w analizowanych wyżej filmach pojawia się opisany przez amerykańską badaczkę motyw konfliktu, którego rozwiązanie możliwe jest albo dzięki przejęciu przez młodą kobietę roli macierzyńskiej, albo też poprzez jej identyfikację ze światem męskim. W *Matce swojej matki* walcząca o córkę adopcyjna matka usiłuje zabić swą rywalkę i trafia do więzienia, gdzie odwiedza ją Alicja. W scenie zamykającej film córka dotyka szklanej szyby oddzielającej więźniów od odwiedzających i głaszcze Barbarę macierzyńskim gestem. W ten sposób dziewczyna przejmując nad nią symboliczną i realną opiekę, jak przedtem próbowała to uczynić wobec swej matki biologicznej. Staje się – jak sugeruje tytuł – matką swojej matki, pępowina nie zostaje przecięta, odwróceniu ulegają jedynie stosunki władzy i zależności. Także w *Bellissime* córka staje się matką, przynajmniej w sensie społecznym, dla swej nowo narodzonej siostry. W *Żurku* natomiast Halinie udaje się w końcu znaleźć mężczyznę, który zechce zostać ojcem niemowlęcia i zaopiekować się dziewczyną. Konflikt zostaje, przynajmniej tymczasowo, rozwiązany – samotne kobiety, dzięki obecności Matuszka, lokują się bliżej obowiązującego wzorca nuklearnej rodziny i przestają być outsiderkami.

We wszystkich trzech filmach rodzina przedstawiona jest w sposób niekonwencjonalny. Zamiast kulturowego ideału, w którym dominują wizerunki szczęśliwych mam i tatusiów w towarzystwie pięknych i zdolnych dzieci, mamy tu do czynienia z wizerunkami samotnego macierzyństwa, matki adopcyjnej oraz matki porzucającej swoje dziecko po narodzinach. Potwierdza to tezę Ewy Mazierskiej, twierdzącej, że w polskich filmach ostatnich dwóch dekad przeważają przedstawienia kobiet, które nie spełniły się w roli matki lub matek utożsamianych z figurą ofiary. Ponadto: „W przeciwieństwie do dominujących w Polsce dyskursów macierzyństwa, na czele z katolickim, a także kina wcześniejszych okresów, które zwykły traktować instytucję czy ideę macierzyństwa jako świętą, w filmach realizowanych po roku 1989 nie znajdziemy śladu dawnego szacunku dla niego”²⁴. Jednocześnie nie ma w polskim kinie ostatnich dekad miejsca na rewolucyjne zmiany kulturowych wyobrażeń, a głębsza analiza odsłania głęboko zakorzenione w naszej kulturze stereotypy i wzorce, do których odwołują się twórcy. Kobiety pokazane w *Żurku* oraz filmach Glińskiego i Urbańskiego nie mają w gruncie rzeczy przed sobą innej drogi życiowej niż zostanie matką. Zarazem nie mogą też liczyć na wsparcie mężczyzn – mężów i ojców dzieci oraz pozostałych osób z kręgu rodziny lub znajomych. Pozbawione są zarówno instytucjonalnego wsparcia państwa, jak

²⁴ E. Mazierska, *W imię nieobecnych ojców i innych mężczyzn: obraz macierzyństwa w polskim kinie postkomunistycznym*, „Lewą Nogą” 2004, nr 16, s. 536.

też oparcia, które dają więzi między ludźmi. Ich macierzyństwo jest samotne w najbardziej dosłownym sensie tego słowa; to macierzyństwo heroiczne, bo wyizolowane ze społeczeństwa, którego ma być głównym filarem. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z dobrze znanym mitem Matki-Polki, apoteozą osamotnienia kobiet, których jedynym celem ma być walka o przetrwanie rodziny, a w tym przede wszystkim o dobro dzieci. W omawianych przeze mnie filmach znajdują co prawda odzwierciedlenie zmiany społeczne, w wyniku których tradycyjna rodzina ulega erozji, jednak na placu boju pozostaje nierozwalna diada, czyli matka i dziecko.

W opinii Ewy Mazierskiej sposób, w jaki prezentowane są relacje między bohaterkami filmu Glińskiego, to w gruncie rzeczy podsumowanie tradycyjnego stosunku do macierzyństwa. Wynika z niego, że „(...) matki potrzebują swych dzieci bardziej niż dzieci potrzebują swych matek, ponieważ w kobiecie pragnienie dawania miłości jest większe od jej otrzymywania. W tej perspektywie kobiety, które dzieci nie miały, nie zrealizowały swojej najbardziej elementarnej potrzeby”²⁵. W filmie brak dziecka łączy się nie tylko z frustracją czy niespełnieniem, ale wręcz z zaburzeniami psychicznymi: Ewa, która porzuca córkę, prezentowana jest jako osoba nie zrównoważona emocjonalnie, uzależniona, tkwiąca na marginesie społeczeństwa, a Barbara, która nie może mieć dzieci i którą opuszcza adoptowana córka, w efekcie popada w obłąd. Nawet w niesprzyjających okolicznościach życiowych²⁶, w jakich znalazły się bohaterki *Żurku* i *Bellissimy*, urodzenie dziecka nie tyle jest kwestią decyzji, co raczej oczywistością, natomiast podstawowy problem tkwi tu przede wszystkim w znalezieniu ojca. Niestety, okazuje się, że dostępne role kulturowe – matki i aktywnej seksualnie kobiety – okazują się nie do pogodzenia, a rola żony często niemożliwa jest do zrealizowania w świecie, w którym mężczyźni trudno jest „złowić” (*Żurek*) lub nie chcą się oni wiązać z matkami swych dzieci (*Bellissima*), czy wreszcie wyłączają się z życia i „umierają” psychicznie (*Matka swojej matki*). Idealem pozostaje więc biologiczna matka, która jest jedyną opiekunką dzieci, gdy mężczyźni okazują się nieodpowiedzialni i/lub nieobecni.

Zmianom nie podlega też kulturowy nakaz poświęcania się matki na rzecz jej dzieci, bez względu na konfigurację rodzinną i okoliczności – w chwili gdy w grę wchodzi dobro dziecka, plany i marzenia kobiet przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie. Dzieje się tak bez względu na fakt, że wyłączne skupienie się na dziecku okazuje się pułapką, skoro kobieta, która definiuje siebie wyłącznie poprzez relację z dzieckiem, wydaje się skazana, jak Barbara, na załamanie

²⁵ Tamże, s. 524–525.

²⁶ W przypadku filmu *Żurek* sytuacja jest szczególnie drastyczna – matką zostaje tu nie w pełni sprawna umysłowo piętnastolatka, zgwałcona najprawdopodobniej przez własnego ojca. Pomimo że obecne polskie prawo przewiduje w takim przypadku możliwość dokonania aborcji, kwestia ta w filmie w ogóle się nie pojawia.

psychiczne lub poczucie pustki, gdy dziecko odchodzi. Jednocześnie matka próbująca żyć własnym życiem i cieszyć się swą seksualnością (Ewa) nieuchronnie zostaje skazana na porażkę – z córką jako kobietą młodszą, a często i piękniejszą od siebie, może jedynie przegrać.

W konsekwencji nie ma szans na przekazanie córkom pozytywnego obrazu kobiecej seksualności i ciała w społeczeństwie, w którym „kobiecość nie jest oparta na poczuciu własnej wartości, gdzie matka dzieli się swoją dumą związaną z ciałem i przyjemnością, jaką daje ciało, ale owa wartość zależy od mężczyzn, aby ją rozpoznali i ocenili”²⁷. Nie może być zresztą inaczej, gdy realna władza kobiet ograniczona jest głównie do możliwości wywierania wpływu na członków rodziny. Zgodnie z przytoczonymi tu przykładami filmowymi kobiety zdają się nie mieć żadnego innego punktu odniesienia w świecie poza rodziną, żadnego istotnego dla nich pola działania czy źródła życiowej satysfakcji. Nie zmienia tego nawet aktywność zawodowa i odniesione sukcesy, o czym świadczy przypadek Barbary. Wizja ta jest niezwykle pesymistyczna, bowiem matki, okazuje się, nie mają swym córkom nic do zaoferowania; nie są w stanie wskazać im alternatywy – mogą jedynie, jak Halina w *Żurku*, oddać córkę pod (symboliczną) opiekę mężczyzny, z nadzieją, że zagwarantuje jej to społeczną akceptację i ułatwi przeżycie w sensie materialnym. Córki stają się niejako zakładniczkami matczynej miłości, a kiedy same zostają matkami, zależność ta często zaczyna być podwójna – bycie córką i bycie matką jest wszak w naszej kulturze przede wszystkim obowiązkiem.

²⁷ K. Flaake, *A Body of One's Own. Sexual Development and the Female Body in the Mother-daughter Relationship* [w:] *Daughtering and Mothering. Female Subjectivity Reanalysed*, (red.) J. Van Mens-Verhulst, K. Schreurs, L. Woertman, Routledge, Londyn–Nowy Jork 1993, s. 7–14.